

Aleksandar FLAKER (Zagreb)

KRLEŽAS IKONISCHES TRAUMGEDÄCHTNIS

"Man soll die Wirklichkeit aufschreiben, wie wir sie träumen, wenn wir wach sind, oder die Träume, die uns verfolgen und wahrer sind als jede Realität: das eine wie das andere ist ein Dauern eines gleichermaßen gespenstischen Motivs, das sich mit fiktiven Träumereien im Wachen und finsterner Schrecklichkeit im Traum ausdrückt. Wie sich die Eindrücke der Wahrheit (träumerische oder wache, das ist gleichgültig) einprägen, so müssen wir sie in unserem Gedächtnis bewahren [...]"

In dem Wunsch, die Unwahrscheinlichkeit des Motivs durch Erfindungen zu verstärken, verwandelt sich die Literatur mit ihrem Abweichen von der Wahrheit vor unseren Augen in ein zusammenhangloses Geplapper, und die Wahrheit, die sich inmitten von Waffengeklirr und Brandrauch im Traum enthüllt, das ist die Wahrheit tödlicher Drohungen und dauerhafter Rettung vor Gefahr."

Diese Sätze Krležas aus den *Aufzeichnungen aus dem Jahre 1943* (- *Zapisi iz godine 1943*, M.Krleža, 1977, 4, 347-348; auf diese Ausgabe werden wir uns auch später nur unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl berufen) sind eigentlich ein Kommentar Krležas zu seinen eigenen Tagebuchaufzeichnungen in den Kriegsjahren 1942 und 1943, die er in Zagreb unter dem wachsamen Auge der faschistischen Polizei und in nahezu völliger Isolierung von der Bewegung, der er angehörte, verbrachte. Doch so sehr in einer solchen Situation vollkommener Ausschließung Krležas Hinwendung zu einer "Poetik der Träume" als einzige Möglichkeit einer literarischen solipsistischen¹ Betätigung existentiell berechtigt erschien, so ist sie doch gleichzeitig an mehreren Stellen reflektiert und literarisch begründet. Der Autor entwickelt eigentlich eine ganze Theorie einer *Literarisierung* von Träumen, er beruft sich auf Bergsons "Theoreme über die Materie, über die Träume, über die Erinnerung" (3, 129), liest sein *Matière et mémoire* "zum dreiunddreißigsten Mal" (3, 134), er beruft sich auf Freud, wenn er den Widerspruch zwischen der (symbolistischen) These von der Poesie als "erhabener Instrumentierung der Wirklichkeit" und der Re-

alität des Kireges hervorhebt, die "schizophren phantasiert und blind um sich schlägt wie Freuds Phallos" (3, 225), auf Lenas "Traumgewalten" (4, 87), aber auch auf das "surrealistische mixtum compositum" (4, 180) als künstlerisches und literarisches Prinzip, das in den Texten des *Tagebuchs* (*Dnevnik*) immer wieder, im Traum und im Wachen, in der Gestalt des Belgrader Surrealisten und Krležas Verbündeten im Widerstand gegen den ästhetischen Normativismus sowjetischer Provinz erscheint - Marko Ristić.

Wie wir wissen, hatte bereits Freud die "Verfahrensweisen" der Träume mit jenen in der Malerei verglichen; in beiden Fällen wird der "logische Zusammenhang als Gleichzeitigkeit ausgedrückt", der Traum stellt damit eigentlich jenes Modell "unbewußter Imagination"² dar, das in den ikonischen Modellen von Bruegel und Bosch und dann auch in einem großen Teil der europäischen künstlerischen Avantgarde realisiert ist. So ist es keineswegs ein Zufall, daß sich Krleža einmal auf die Kunst von "Brabant" (vgl. A. Flaker 1980: 255-266; 1982: 155-163) beruft und dann wieder auf die "Magie" der Malerei von Klee oder de Chirico. Krležas verbale Rekonstruktion traumhafter Ikonographie gründet sich nämlich regelmäßig auf die eigene ikonische Erinnerung: Architektur, Bühnenbild und Theater, Film, Malerei.

"Ich träumte den Tumult eines venezianischen Karnevals, viele Larven, eine Vielzahl maskierter Gestalten, eine Frau als Phantom, banal wie Stucks 'Sündige Frau', schwarzhaarig, mit einem ganzen Storchennest aus üppigen, vollkommen schwarzem Haar, hellhäutig, mit aufgeweichten Brüsten, sie wankte betrunken einher, und ihre Hände waren mit Brillanten übersät. Eine Einsiedlermaske in einem härenden Gewand, in einem Kostüm aus grobem Zeug, eine Schönheit in einem Leinenumhang, die mir im Karnevalsgedränge zu verstehen gab, ich könnte mir durch die betrunkenen Menge einen Weg zu ihrem Zimmer bahnen, wo sie mich erwarten würde. Ich war Zuchthäusler in einer Zelle von Lepoglava mit einer großen Nummer Vier auf der Brust." (3, 207-208).

Ein freudistischer Kommentar zu diesem Traum ist natürlich überflüssig, die eigene Identifizierung mit dem politischen Häftling von Lepoglava, wo auch vor 1941 viele Kommunisten eingekerkert waren, ist existentiell motiviert und der wirklichkeitsbegründete Ausgangspunkt

des Traumen wird schon in der folgenden Zeile mit "betrunkenen Frauenstimmen von der Straße" bezeichnet. Eine entscheidende Rolle in der verbalen Transposition des Traums spielt jedoch das ikonische Gedächtnis: der venezianische Karneval ist kein "Engramm"³, das Krleža als "winzigen Einschnitt in den traumhaften Fasern des Bewußtseins" (4, 56), des wirklich Erlebten interpretiert, sondern eine Karnevals-szene, betrachtet mit den Augen eines venezianischen Barockmalers. Darum erkennen wir die "Schnabelmasken des Settecento veneziano", wie sie im späteren "Traum" Krležas (4, 124) erscheinen, auch in Tiepolos *Jahrmarktscharlatan* (Barcelona, Coll. Camba) als Paradigma dieser Malerei wieder, deren Motivik in unserer Zeit Fellini im *Casanova* so ausgiebig benützt hat.

Die Erwähnung der *Sünde* (1893, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München) von Stucks, der "schwarzhaarigen" und "hellhäutigen", doch zum Unterschied vom Original mit dekorativen sezessionistischen "Brillantanten" geschmückten Frauengestalt, ist innerhalb dieses venezianischen Karnevals nicht nur das traumhafte Verfahren einer zeitlichen Verschiebung, sondern zugleich eine legitime Erscheinung im Bereich des ikonischen Gedächtnisses von Krleža, das frühzeitig von der Sezession geprägt wurde. Von Stucks künstlerisches Kennzeichen der "Sünde" verwandelt sich dabei in Krležas Text in ein Zeichen sezessionistischer "Banalität" und "Trunkenheit".

Wie Krležas Träume im Hinblick auf das Prinzip ikonischer Assoziationen verbal organisiert sind, bezeugt die Fortsetzung dieses Traums. Unmittelbar auf das "venezianische" Fragment folgt nämlich ein anderes vor dem Hintergrund Belgrads, dessen Ausgangspunkt eine gesehene "Überschwennung 1937" ist. Die venezianischen Kanäle verwandeln sich so in das Bild von Kähnen auf den Belgrader Straßen, und in den Kähnen befinden sich zwei Frauen: beide sind real, Bekannte des Autors, doch sind sie hier nach Bühnenbildnerischen Modellen des russischen Balletts und der russischen sezessionistischen Malerei von "Mir iskusstva" gestaltet: die eine trägt ein "phantastisches Kostüm à la Diaghilev" - "mongolisch schuppige Höschen wie eine Sirene, eine schwefelgelbe Bluse unter einem grünen papagaienhaften Hut". Das alles erinnert natürlich an die Kostümographie von Bakst, und das alles geschieht in einem "Dekor à la Benois" (3, 208), und damit verbindet sich die Dekorativität der Russischen Sezession mit der Münchener Sezession von Stucks historisch vollkommen logisch, obgleich

sich das nur im Traum vollzieht.

Ein weiteres Beispiel eines Angsttraums mit monumentaler ikonischer Auflösung ist das folgende:

"Endlos graue, hoffnungslos lange, unermeßlich traurige Ludoviceische Korridore, Korridore in Fünfkirchen, Korridore im unterstädtischen Gymnasium in der Izidor-Kršnjavi-Straße, Korridore im Gerichtshof, Korridore im Polizeipräsidium in der Petrinjska und jene im Belgrader Zuchthaus Glavnjača, mit einem Wort, Arkaden mit Aborten in der unabsehbaren Reihe eines langen menschlichen Lebens, das sich in Klosetten abspielt. Klosette in der Kapitelstadt, in der Schule, in der Unterstadt, in Fünfkirchen, Soldatenklosette, Kasernenklosette, Stancers gemeinschaftliche Landwehrklosette, barbarisch wie jene in den slowakischen Gefängnissen in Vesprim, in Korpona, in Baňska Bystrica, Klosette unter der Aufsicht von Wächtern mit franzjosephinischen Bärten, mit goldenem Eichenlaub am Kragen, mit breiten ordensbandartigen Samtbändern, in Garnisonsgefängnissen, Abortwächter, Fäkalien, die wie Kröten hüpfen, Hundekuchen, blutige Koteletts mit einem teigigen Impasto vangogh'scher Technik in Petars Farbe einer reifen Wassermelone, seine Rostbraten mit der saftigen Röte blutigen Fleisches, melancholisches einfallig-leeres Wandern durch endlos lange vatikanische Pissoire. Die monumentale Komposition von Velázquez 'Die Kapitulation von Breda' im großen Vestibül der römischen Basilika, Festsäle mit endlosen Zimmerfluchten, und alle mit hellrosa Samt tapeziert." (4, 71-72)

Die beängstigenden Motive der Korridore und Aborte verbinden hier eine Reihe von Momenten aus Krležas Biographie: das Gymnasium, das in anderen Träumen als Gebäude auf dem Ban-Khuen-Platz erscheint, die Kadettenschule in Fünfkirchen, die Militärakademie in Pest, die Etappen auf dem Weg nach Galizien, die Polizeiverhöre in Zagreb. Malerische Details finden sich hier nicht, es gibt nur Toponyme, die sich rhythmisch wiederholen: die verschiedenen und doch immer gleichen Korridore, die verschiedenen und doch immer gleichen - Aborte. Und eben dieser Rhythmus einer Wiederholbarkeit der "Arkaden... in der unabsehbaren Reihe eines langen menschlichen Lebens" erlaubt es uns, daß wir diesen im Traum zeitlich und räumlich verdichteten Chronotopos eines Korridors mit Arkaden mit der räumlichen Gestaltung von (Turiner) Arkaden auf den Gemälden eines Malers verbinden, den Krleža in einem anderem Zusammenhang, anlässlich eines anderen Traums, namentlich erwähnt: "Solche Puppen hat auch de Chirico gemalt" (4, 38) oder

"Architektur à la Chirico" (3, 114). Erinnern wir uns nur an de Chiricos träumerische *Angstvolle Reise* (1913, Museum of Modern Art, New York), die seine "metaphysische Malerei" ankündigt!

Krležas angstvolle Reise durch Zeit und Raum ist jedoch keine Reise ins Leere: das Motiv der Aborte evoziert das Motiv franzjosefinisch emblematischer Wächter, dann das Motiv von Fäkalien, die sich zu "blutigen Koteletts" metamorphisieren, die wiederum in der Folge einer Realisierung von Tropen zu "Rostbraten", aber bereits ausgesprochen ikonischen, werden. In einer "vangoghischen Technik" malte nämlich der serbische Maler und Krležas Freund Petar Dobrović tatsächlich seine Bilder *Fleisch* (1928) *Rostbeef mit Blumenkohl* (1929) und später *Gevierteilter Ochse* (1936; alle Galerie P. Dobrović, Belgrad) als Korrektiv zum mediterranen Hedonismus" (M.B. Protić 1974: 21), den Krleža ansonsten so schätzte, daß er auch "Petars Hvarer Meer, berlinerblaues Meer, Kobalt, Maestrale" (4, 91) in seine Traum-Texte aufnahm. Diese Sequenz beendet er mit einem Kontrast: den turpistischen und beängstigenden Raum schließt er mit römischem Barock, und die "Röte blutigen Fleisches" auf Dobrovićs Gemälde geht in den "hellrosa Samt" eines Saales über, der nicht zur Petersbasilika (!) gehört, wie ihr nach ihrer Zugehörigkeit zum Zeitalter des Barocks nur die monumentale *Ergebung Bredas*, lexisch modernisiert durch den Begriff "Kapitulation" und hierher aus dem Madrider Prado versetzt, angehören kann. Vergessen wir nicht: es ist Krieg, und der Autor des *Tagebuchs*, behindert in seiner Bewegungsfreiheit, erlebt den Krieg im Traum und in der Wirklichkeit, er geht von einem Parallelismus der eigenen Zeit mit den Kriegszeiten des 17. Jahrhunderts aus, und das erklärt auch die ikonischen und verbalen Modelle aus jener Zeit. Krleža liest 1942 von neuem Erasmus von Rotterdam und "blättert in Brueghel", wobei er seine Aufmerksamkeit dem "koloristischen Effekt des Mordes" (3, 241-242) auf dem Gemälde *Der Kindermord* im Wiener Kunsthistorischen Museum widmet.

Was für eine ikonische Reminiszenz das unmittelbare Erlebnis des Krieges bei Krleža hervorruft, bezeugt seine Aufzeichnung vom 24.2. 1943, in der er eigentlich die Umstände interpretiert, die einen früheren, mit dem ersten jugoslawischen Kriegstag datierten Traum auslösten:

"Die Koordination dieses Traums ist identisch mit den Elementen vom 6.4.1941. Der Punkt, in dem sich

mein Bewußtsein befindet (anwesend ist nur mein Bewußtsein ohne meine körperliche Substanz, denn körperlich befinde ich mich nicht im Rahmen dieser Koordination, während ich mich wie ein astrales Auge betrachte), mein Bewußtsein steht also im kühlen Schatten des Theatergebäudes des Hotels Imperial in graudüsterer Beleuchtung, wie die erste Morgendämmerung in der Somostanska Straße bei der Heimkehr vom 'Bednjanec' in frühen Stunden. Im Halbdunkel ein wildes Rennen. Alarm. Eine Frau rennt in einem weißen Atlashemd (die Gemahlin von Doktor Branimir Deželić, geborene Šurmin), das leuchtende Atlashemd sticht von ihrem kreolischen Dekolleté ab. Auf den Dächern des Hotels Imperial ist Boschs Gretl erschienen, eine verschrobene Hure, und verscheucht mit einem Besen diese Hummeln und Heuschrecken über dem Hotel, hoch in der Luft über unseren Köpfen, am Himmel, über den Wolken. Scharen motorisierter Heuschrecken brummen wie Hummeln. Grete läuft auf dem Dach und droht den Flugzeugen mit ihrem großen Besen. (4. 112).

Der Ausgangspunkt für diesen Traum ist real: Krleža befindet sich beim damaligen "kleinen Theater", "im Hof des Hotels Imperial", am Himmel erscheint ein deutscher Stuka, Alarm wird geschlagen. Kriegs-panik erfaßt Zagreb. Der Text des Traums wird auf der Grundlage einer ikonischer Vorlage realisiert, an die er sich erinnert, die er aber falsch attribuiert: die *Dulle Griet* (1562, Mayer-van-den-Berg-Museum, Antwerpen) ist freilich ein Bild von Brueghel, doch gehört es einer Bildfolge "eschatologischen Charakters" an, in der "Brueghel unmittelbar an Bosch anknüpft". Ein "absolut sinnloser Kampf des Bösen mit dem Bösen" (E.G. Grimme 1977: 48-49), der auf diesem Bild dargestellt ist, bemächtigt sich Krležas Traum und verbindet sich mit der Realität von Gesehenem: die *Dulle Griet* erscheint auf dem Dach eines Zagreber Hotels und verscheucht mit einem Besen Flugzeuge, die zu "Heuschreckenscharen" werden. Einen solchen Traum können wir als palimpsestisch bezeichnen, wobei der Autor selbst auf den Ursprung des ikonischen Textes in seinem eigenen Gedächtnis hinweist. "Boschs Grete ist von Marko hergekommen" sagt Krleža weiter bei der Interpretation der Wirklichkeitsquellen seines Traums und führt "Elemente" eines früheren Traums an, in dem "in einem kümmerlichen Leinenflugzeug" des Jahres 1928 sein "astrales Auge" vor der Belgrader Wohnung des Surrealisten Marko Ristić landete:

"Oben hinter den Jalousien ist Markos Zimmer, Bücher, graue Sessel, Boschs Grete, sie haben keine Ahnung, daß ich unter des Akazien stehe /.../".
(4, 113)

Auf diese Weise wird also deutlich, daß *Die tolle Grete* in den Text Krležas von einer Reproduktion "hergekommen" ist, die sich in der Wohnung Marko Ristićs als Zeichen jener Tradition befand, auf die sich in Rußland schon 1922 Zamjatin berief (vgl. 1922: 28) und die beim Aufbau ihrer Genealogie die Surrealisten hervorhoben.

Der *locus* eines vierten Textfragments von 1943 ist einer der wenigen Zagreber Bierkeller: "Die Leute sitzen an ihren Tischen und saufen Bier zur Blechmusik", und das Subjekt des Traums drängt sich "durch die lärmende Menge betrunkenen Biertrinker". Alles ist beinahe real, doch inmitten dieser realen Situation taucht ein Fremdkörper auf:

"Ein Geschrei erhob sich, ich sehe, etwas Ungeöhnliches geht vor sich. Irgendwelche Gauner tragen 'Dürers Ikonostas'. Auf diesem 'Okonostas' kauert eine Menge von einigen Hundert Heiligengestalten, alle kauern wie Arnauten und knabbern Kichererbsen zur besseren Verdauung. 'Eine etwas ostkirchlich intonierte Komposition'. denke ich, und sie knüpft an die Lektüre von A.K. Tolstojs Tragödie 'Der Tod Iwans des Schrecklichen' an. ('Was für Bücher die Leute nur schreiben? Wie ihnen das nicht langweilig wird!'). 'Dürers Ikonostas' ist ein historisches Meisterwerk mit einem Wert von ich weiß nicht wieviel hunderttausend Dollar, ein Gemälde, das als Triptychon angefertigt ist. Die Hamali, die diesen Ikonostas transportieren, zerlegen ihn in vier Teile, und zwar so, daß die zentrale Figur, eine rothaarige, aufgeschwemmte Dürersche Eva, von einer fetten tropischen Riesenschlange umschlungen, gevierteilt wird, nach allen Regeln der Kunst, anatomisch, mittenhindurch, genau über die Vagina und über den Nabel hinweg, senkrecht und waagrecht, als wäre sie inmitten von Leonardos Kreis zerschnitten, der die maßstabsgetreuen Proportionen des menschlichen Körpers zeigt. Und so wird Eva von den Bösewichten genau halbiert und dann gevierteilt, und ich frage mich verwundert, wie ein Triptychon aus vier Teilen bestehen kann. Geschrei im Bierkeller. Rauch. Musik. Applaus. 'Das ist eine gute Kabarettnummer, bravo!'" (4, 184-185)

Dieses Fragment ist wiederum um eine im Gedächtnis fixierte ikonische Komposition komponiert. Gewiß ist das eine Reminiszenz an

Krležas Aufenthalt in Dresden auf der Reise nach Moskau 1924, an das "deutsche Florenz", den Zwinger (M. Krleža, 1926: 34) und Dürers *Dresdener Altar* (1496) oder aber an das Triptychon des *Paumgartner-Altars* (1503) in der Münchner Pinakothek. Das einzige Element von Dürers Malerei in diesem Text ist jedoch die Gestalt der "aufgeschwemmten" Eva, gewiß von einem der Tafelbilder, die *Adam und Eva* (1507) darstellen und sich im Prado befinden, also von Reproduktionen her bekannt waren. Zu erwähnen ist auch, daß Dürer Graphiken mit apokalyptischen Darstellungen schuf, ebenso ein Porträt von Erasmus von Rotterdam, mit dem sich Krleža in jener Zeit identifiziert. Die Vierteilung Evas, die der Autor der *Vier Bücher von menschlicher Proportion* malte, wird im Traum unter Berufung auf ein anderes maleschisches Modell der europäischen Renaissance vollzogen, auf den bekannten "Kreis Leonardos" mit seinen "maßstabsgetreuen Proportionen des menschlichen Körpers", der tatsächlich "senkrecht und waagrecht" in vier Teile unterteilt ist, doch diese gevierteilten harmonischen Proportionen sind nicht nur freudistisch zu erklären - als Misogynen-Komplex,⁴ sondern auch durch das systematische Kriegsgemetzel 1943. Wie wir wissen, kannte solche Dekompositionen klassischer Modelle auch Salvador Dalí, dessen Verfahrensweisen, menschliche Organe zu Blüten zu metamorphisieren, Krleža in seinem *Tagebuch* (3, 82) rechtfertigt.⁵

Doch Dürers große, als "Triptychon" bezeichnete Komposition, deren einer Flügel unbekannt bleibt, wird sogleich mit einem Gattungsbegriff aus der orthodoxen Malerei charakterisiert: sie ist ein "Ikonostas", und allein schon die Nomenklatur suggeriert eine byzantinische Komposition auf einem Flügel (?) dieses "Triptychons", die der Autor des Textes mit seiner Lektüre eines russischen Autors historischer Tragödien begründet. Das byzantinische Schema der Wiederholbarkeit irrealer menschlicher Gestalten führt Krležas Traumgedächtnis zudem in den balkanischen Raum: die nichtindividualisierten Heiligengestalten verwandeln sich in Albaner ("Arnauten") - was wir als Reminiszenz an seinen eigenen Aufenthalt im Raum zwischen Saloniki und Skopje im Kriegsjahr 1913 betrachten können, und auch die Träger des "Triptychons" werden mit dem Turzismus 'hamaz' balkanisiert. Dieser Text Krležas baut also auf einer Amalgamisierung verschiedener Kulturen auf, die in seiner "unbewußten Imagination", im Text dem Bewußtsein zugeführt, zu einer Einheit verschmelzen. Diese Einheit wird

hier einer Menge "betrunkenen Biertrinker" gegenübergestellt, die das durch die "Magie" des Traums transponierte, mit der Renaissance und mit Byzanz gleichermaßen verbundene Meisterwerk auf der trivialen Ebene eines kabarettistischen Zauberkunststücks erleben. Die beharrliche Opposition *ars - vulgus* hat hier eine zusätzliche Konnotation: der Bierkeller mit seiner "Blechmusik" ist eine Institution des deutschen Kulturraums, und so wandert im Verlauf dieses Traumes das "astrale Auge" seines Subjekts ziemlich logisch auf den zentralen Platz von Zagreb, auf dem "auf einer großen gläsernen beleuchteten Tafel dem Volk die Lage an den Fronten gezeigt wird" (4, 185) - im Mai 1943. Dieser Feldzug hatte, wie wir wissen, seinen Ausgangspunkt in Münchener Bierkellern.

Auch dieses Beispiel scheint eine der zahlreichen Reflexionen Krležas zum Thema der Träume zu bestätigen:

"Daß der Mensch ein gesellschaftliches Wesen ist, beweisen mir Träume. Sich menschliche Träume außerhalb der Gunst und Ungunst gesellschaftlicher Bedingungen vorzustellen ist ein müßiges Unterfangen. Wenn der Mensch im Traum gegen gesellschaftliche Hindernisse kämpft, haben wir es mit lächerlichen Bemühungen zu tun, und dabei sind wir alle mit ritterlichem Schwachsinn imprägniert." (3, 151)

Krležas unermüdlicher Kampf "gegen gesellschaftliche Hindernisse" beschränkte sich in den Kriegsjahren zwangsläufig auf eine Aufzeichnung von Träumen. Doch dieser Kampf führte zur Entdeckung eines neuen Modells solipsistischer Abrechnung mit der Wirklichkeit, die auf dem Prinzip einer Simultaneität von Erscheinungen in einem "imaginativen"⁶ Raum beruht, auf die sich Krleža schon früher berief, als er Bosch und Brueghel erwähnte (vgl. A. Flaker, 1982: 128). Dieses Modell einer literarischen Behandlung eigener Träume - einer "nicht-narrativen, nicht-fiktionalen, nicht-perspektivierten *Wortkunst*" - trat durch die Gesetzmäßigkeit avantgardistischer Strukturen "in eine direkte intersemiotische Beziehung zur Bildkunst" (A.A. Hansen-Löve, 1983: 299). Da das Subjekt diese Modells auch weiterhin ein "denkendes Subjekt" blieb (vgl. J. Wierzbicki 1975: 247-259; 1980: 195-197), weit entfernt von der Unmittelbarkeit der Subjekte der surrealistischen *écriture*,⁷ ist in seinen Texten das ikonische Gedächtnis nicht nur zur Grundlage eines Modells geworden. Der Autor verwies sehr häufig den (künftigen) Rezipienten auch auf sehr konkrete ikonische

Texte, die zum Gegenstand von durch Träume motivierten Deformationen wurden. Mit diesem Verfahren näherte sich Krleža nicht so sehr dem avantgardistischen literarischen Surrealismus als jenem Typus der avantgardistischen Malerei, deren imaginativer Raum jenem Raum nahesteht, den wir im Traum sehen, einer Malerei also, die so oft, wie beispielsweise bei Giorgio de Chirico oder Salvador Dali, auf einem (deformierenden) ikonischen Traumgedächtnis beruht. So sehr Krleža 1921 die "russische ländlich-schlammige und jämmerlich provinzielle Chagallerei" (1932: 129) ablehnt, so sehr verbindet sich 1942 in seinen Träumen das "melancholische" kroatische Koprivnica mit "endlosen russischen Landstraßen, Fichten, schokoladebraunen Furchen, goldenen Zwiebeltürmen von Gotteshäusern, Witebsk, Chagall" (3, 152), und im Wachen sieht er die nächtliche Kriegslandschaft mit den Augen eines Malers, vor dessen Gemälde er 1924 in der Berliner Galerie auf seiner Reise nach Moskau wie vor der rätselhaften "infantilen Formel" einer "dekadenten Erscheinung" stand (1926: 51). Das in den Kammern des Unbewußten eingelagerte ikonische Traumgedächtnis hat die rationalen Ablagerungen des kritischen Widerstands gegen die vordrängende Avantgarde durchstoßen:

"Nokturno. Das letzte Mondviertel, eine gelbe Zuckermelonenscheibe, hängt an einem unsichtbaren Faden. Schief. Fiebrige Beleuchtung einer richardschen Szene. Die Farbe des Mondscheins blutiger Urin. Auf dem dunklen Samt der Nacht ein Mond von Paul Klee." (3, 242)⁸

A n m e r k u n g e n

1. Der Begriff 'Solipsismus' steht hier nicht zufällig. Er war einer der Schlüsselbegriffe, die die jugoslawischen Sektion des Internationalen Vereins der revolutionären Schriftsteller (MORP) gebrauchte, um Krleža zu Beginn der dreißiger Jahre zu kritisieren: vgl. "solipsistische Irrwege" (B. HERMAN, 1932: 121); "diesen Solipsismus endlich einmal radikal liquidieren" (I. HÜHN, 1932: 32); "ein solipsistisches und pessimistisches Weltgefühl" (B. HERMAN, 1933: 305). Die Kritiker jener Zeit bemerkten, wenn auch unter einem negativen Vorzeichen, daß "Krležas Kunst auf unterbewußten und instinktiven Elementen basiert" (I. HÜHN, 1932: 30) und betonten das "Fehlen einer logischen Kausalität" beziehungsweise eines "zentralen Sinns für konstruktives Schaffen" (S. TOMAŠIĆ, 1929: 143), und das alles kam nur viel später in Krležas - ohne Adressaten geschriebenen - Tagebuchtexten zum Ausdruck.

2. Das erste Zitat stammt von Freud aus seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), das zweite aus dem Kommentar von A.A. Hansen-Löve in einer Anmerkung zu 1983:342.
3. Den Begriff 'Engramm' als "Spur eines Eindrucks in der Erinnerung" verwendet Krleža auch in dem Text *Djetinjstvo 1902-03* (ursprünglicher Titel: *Djetinjstvo u Agramu*), der eigentlich ganz und gar dem Thema der "Erinnerung" gewidmet ist: "Was ist notwendig, um diese Eindrücke auszudrücken, und was, um die 'Bilder' oder die 'Eindrücke' dieser 'Eindrücke' zu beschreiben, um dadurch eine Beschreibung der Kraft, der urtümlichen Gewalt oder eines Engramms des erregten Eindrucks zu erzielen, die der Gegenstand selbst hervorruft, wenn wir ihn beschreiben?" (3, 370).
4. Über diesen Komplex sprach sehr beredt der Schriftsteller Bora Cosić, als er hervorhob, daß "alle diese wunderbaren, soignierten Damen /.../ von Maria Magdalena bis Ana Borongaj, selbst Hand an sich legen oder *geviertelt* werden, verlassen oder allein scheiden und damit endgültig und für immer aus dem menschlichen Leben entfernt, beseitigt, getilgt werden" (1983: 89; hervorgehoben von A.F.).

5. Das Verfahren Salvator Dalis rechtfertigt Krleža mit einer realen ikonischen Ähnlichkeit zwischen dem menschlichen Organ und der Blüte:

"Salvador Dalí hat auf einer Wiese an einem Sommernachmittag eine Eustachische Röhre als Blüte einer paradiesischen Iris Schwertlilie gemalt, und manche menschliche Organe sind tatsächlich Lilien mit seltsamen Blüten (...)" (3, 82).

Diese Rechtfertigung ging nahezu wörtlich in die Argumentation des fiktiven "Doktor Rasmussen" ein, der im dritten Teil des *Banketts in Blüthen* die Prinzipien einer "ultramodernen (...) magischen Malerei" verteidigt und dabei betont, es sei *kein Unsinn*, wenn ein (fiktiver) Maler (es handelt sich um seinen Sohn Knut) "die Eustachische Röhre des menschlichen Ohres vergrößert und sie als eine Art Übernatürliche Schwertlilie komponiert, inmitten einer unabsehbaren Ebene, wenn manche menschliche Organe, exakt wissenschaftlich, tatsächlich wie Lilien und Tuben seltsamer Blüten aussehen (...)" (1984, 3, 47).

6. Der "*imaginative* Raum" unterscheidet sich vom "*fiktiven* Raum" in der Literatur ebenso wie in der Malerei, A.A. HANSEN-LÖVE 1983: 300.
7. Auch die serbischen Surrealisten fetischisierten die *écriture automatique* eigentlich nicht. Sie verwiesen schon am Anfang auf die Gefahr eines "absoluten Vertrauens auf jede unkontrollierte Äußerung des Unterbewußtseins", wie es Inspiration oder Traum sind. Im Gegensatz dazu betonten sie den "Wert des *Mitteilens*, den inhaltlichen Wert des Mitgeteilten" und bemerkten, daß das durch "automatisches Schreiben" Geschaffene "mit seinem besonderen Inhalt bedeutsam sein kann oder auch nicht." (K. POPOVIĆ, M. RISTIĆ 1931: 149-151).
8. Dieses Zitat stellen wir hier den Einwänden von Branimir Cosić

gegenüber, die sich auf eine angebliche Verständnislosigkeit Krležas für die avantgardistische Malerei beziehen, insbesondere auf seine Bemerkung, Dali sei (für Krleža) "ein Blaustrumpf, Snob und surrealistischer Trottel und Klee für ihn unverständlich und vollkommen vage" (1983: 97). Über Krležas Faszination gerade von Klee sprechen wir auch an einer anderen Stelle. Vgl. 1982, *Pisac i galerije*: 788-789. - Ebenso unzutreffend ist Čosićs Behauptung, "der Film als ästhetische Kategorie ist in seinem Verständnis mit Charles Chaplin zu Ende" und in ihm finde sich kein Platz zum Beispiel für Claire (1983: 96). Beim Kommentar eines seiner Träume beruft sich Krleža auf ein Gespräch, das dem Traum unmittelbar vorausgegangen war, aber auch auf sein Traumgedächtnis: "In dem Gespräch von gestern ging es um einen Film von René Claire: 'A nous la liberté', den besten, den ich 1932 Gelegenheit hatte zu sehen." (4, 298). Auch in anderen Träumen erscheinen Schauspieler aus der "goldenen Zeit" des französischen Films der dreißiger Jahre: Erich von Stroheim (4, 27), Sacha Guitry (4, 277), aber auch Alida Valli (4, 193), Asta Nielsen (4, 236), Greta Garbo (4, 121), und eine besondere Stelle in Krležas *Tagebuch* nehmen auch Figuren aus Walt Disneys Filmen und Comics ein (4, 118-120; 4, 198).

L i t e r a t u r

- ČOSIĆ, Bora. 1983. *Poslovi, sumnje, snovi Miroslava Krleža*, Zagreb.
- FLAKER, Aleksandar. 1980. "Krleža's Brabant", in: *Voz'mi na radost'*. To Honour Jeanna van der Eng-Liedmeier, Amsterdam, 255-266.
- FLAKER, Aleksandar. 1982. *Poetika osporavanja*, Zagreb.
- FLAKER, Aleksandar. 1982. "Pisac i galerija", in: *Forum* (Zagreb), XXI, Bd. XLIV, 784-793.
- GRIMME, Ernst Günther. 1977². *Pieter Bruegel. Leben und Werk*. Köln.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. 1983. "Intermedialität und Intertextualität. Am Beispiel der russischen Moderne", in: *Dialog der Texte* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), 291-360.
- (HERMAN, Bogomir), 1932. B.H.M. (Pseudonym), "Naša i strana knjuga", in: *Stožer* (Zagreb), 3,4, S.113-122.
- ders., 1933. A.B.C. (Pseudonym), "Quo vadis Krleža?", in: *Kultura* (Zagreb), 1,4, S.305-319.
- HÜHN, Ivo. 1932. "O Miroslavu Krleži", in: *Almanah savremenih problema*, Zagreb, 28-32.
- KRLEŽA, Miroslav. 1926. *Izlet u Rusiju*, Zagreb.
- ders., 1932. *Eseji I*, Zagreb.
- ders., 1964. *Banket u Blitvi I-III*, Zagreb.
- ders., 1977. *Dnevnik 1-5*, Sarajevo.
- POPOVIĆ, Koča, RISTIĆ, Marko. 1931. *Naart za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd.
- PROTIĆ, Miodrag.B. 1974, "Petar Dobrović", in: *Petar Dobrović. Muzej savremene umetnosti* (Katalog), Beograd.

TOMAŠIĆ, Stanko. 1929. "Glembajevština i klanfarovština", in:
Socijalna misao (Zagreb), 2,12, S. 143-146.

WIERZBICKI, Jan. 1975. *Miroslav Krleža*, Warszawa.

ders., 1980. *Miroslav Krleža*. Zagreb.

ZAMJATIN, Evgenij. 1922. "O sintetizme", in: Jurij ANNENKOV, *Portreti*, Pg., 15-41.